

TRA IMMAGINE-TEMPO E IMMAGINE-DESIDERIO: L'IMMAGINE-INTENSITÀ

di Jacopo Bodini

jacob_bodini@yahoo.it

Il presente lavoro sviluppa una riflessione sulla natura di una temporalità intensiva all'opera nelle immagini cinematografiche, attraverso il confronto tra *L'immagine-tempo* di Deleuze e il tempo in Kant, secondo l'originale interpretazione che Deleuze ne offre. In una tale prospettiva sarà introdotta la nozione di *immagine-intensità* che, da un lato, si propone di mettere in risalto la natura intensiva del divenire delle immagini al cinema, e dell'altro di aprire alla dimensione del desiderio, che dimora latente nei due *Cinema* di Deleuze. L'immagine-intensità, in altre parole, partecipa della dimensione temporale – in quanto mostra la temporalità sottoforma di intensità –, ma anche di quella libidinale – poiché intensità pura, prodotto dell'inconscio come macchina desiderante descritto ne *L'anti-Edipo*. In tale prospettiva, particolare attenzione sarà rivolta a quella che Deleuze definisce l'*immagine-tempo al presente*, che, immateriale, istantanea e virtuale come un evento, si produce in quel movimento deterritorializzante che Deleuze chiama *fuga in intensità*. Si farà infine riferimento al film di Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, quale luogo privilegiato per il confronto tra l'immagine-tempo al passato e l'immagine-tempo al presente, e per l'emergenza della natura intensiva e libidinale dell'immagine-intensità.

La rettificazione del tempo in Kant

Il “tempo fuori dai cardini” è l'affascinante espressione di Shakespeare che Deleuze predilige per descrivere la prima rivoluzione operata dalla filosofia kantiana, nel ribaltare il rapporto tra tempo e movimento. «Il tempo *out of joint*, la porta fuori dei cardini, costituisce il primo grande rovesciamento kantiano: è il movimento che si subordina al tempo. Il tempo non si rapporta più al movimento che misura, ma il movimento al tempo

che lo condiziona»¹. In termini matematici, «cessa d'essere cardinale e diventa ordinale»². Perché Kant possa infatti fare del tempo una forma *a priori*, è necessario anzitutto ch'egli lo liberi dal suo rapporto di subordinazione al movimento. Il tempo cardinale è un tempo che misura il movimento, vi è subordinato, lo ricalca. Deleuze nota che questo si struttura secondo lo schema classico della tragedia greca, à la Eschilo, uno schema circolare così composto: esiste un limite che descrive una situazione di partenza, un superamento del limite dato che costituisce l'inizio dello svolgimento della tragedia stessa, che non sarà altro che un lungo movimento di ritorno verso la condizione originaria, un tentativo di riparazione, di restaurazione della situazione iniziale. Una tale concezione del tempo, poiché subordinata al movimento, descrive a sua volta un movimento circolare, un continuo ritorno alla situazione di partenza.

Il tempo fuori dai suoi cardini è, invece, un tempo *rettificato*. «Il tempo diventa unilineare e rettilineo, non più nel senso in cui misurerebbe un movimento derivato, ma in sé e per sé, in quanto impone a ogni movimento possibile la successione delle sue determinazioni. È una rettificazione del tempo»³. Il tempo rettificato ricalca, infatti, l'atipica tragedia alla Sofocle, laddove, prendendo ad esempio Edipo, una volta superato il limite iniziale, è condannato ad una cieca erranza, senza possibilità alcuna di riparare al danno commesso, di ritornare, letteralmente, sui propri passi, verso la strada di casa. Come, in proposito, osserva Hölderlin⁴, «l'inizio e la fine non rimano più». Ancor più che Edipo, secoli dopo, Amleto, condannato a «un'azione aberrante»⁵, è il primo eroe che necessita davvero di tempo per agire: il tempo delle sue azioni non è svolto all'indietro, circolarmente, nel tentativo di un ritorno alla situazione iniziale, ma sviluppato, piuttosto, lungo una linea retta, srotolato come un filo. L'espressione grafica di questo mutamento temporale è, dunque, la seguente: «non è più né un cerchio né una spirale, ma un filo, una pura linea retta, tanto più misteriosa quanto più semplice, inesorabile, terribile»⁶. L'evento-cesura della temporalità rettificata corrisponde al livello zero della messa in linea della temporalità stessa, detto altrimenti, il tempo fuori dai suoi cardini non è più

¹ G. Deleuze, «Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana», in Id., *Critica e clinica* (1993), tr. it. A. Panaro, Cortina, Milano 1996, p. 44.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Hölderlin, «Note all'Edipo», in Id., *Scritti di Estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Udine 2004.

⁵ G. Deleuze, «Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana», cit., p. 44.

⁶ *Ibidem*.

una categoria estensiva, ma diventa *intensiva*. Ovvero, il tempo «in Kant [...] costituisce una modulazione, non più un calco»⁷. L'evento-cesura della temporalità rettificata, lineare, è dunque il grado zero della modulazione tonale intensiva, quale condizione di esistenza, forma d'intuizione pura, vuota. La questione, invero, non è più circa l'esistenza di uno spazio o di un tempo vuoto, ma piuttosto circa l'esistenza di una forma vuota dello spazio e del tempo. Cessando d'essere misura del movimento, il tempo esce dai suoi cardini, per disporsi lungo la vertigine di una retta, quale forma pura, vuota, del tempo stesso. È precisamente nel senso qui indicato che il tempo può diventare condizione di possibilità, condizione di funzione dei fenomeni stessi, per usare un linguaggio più prossimo alla matematica, come quello che Deleuze utilizza nelle sue lezioni su Kant⁸. Farsi condizione di funzione significa, allora, cessare d'essere immagine della rappresentazione, per trasformarsi in pura funzione dei fenomeni, pura espressione di un rapporto funzionale. Insomma, il tempo non è più misura, ma diventa parametro. Il parametro si differenzia dalla misura poiché non è un risultato, bensì un dato iniziale, supposto variare, serie di variazioni tonali, intensive. L'essere trascendentale del tempo è, dunque, l'essere parametro, grado zero della modulazione tonale, intensiva, linea retta che sfugge (intensivamente) ad ogni rappresentazione. È vero che Kant afferma che tutte le cose sono nel tempo, ma il suo essere coscienza vuota, “grado zero” di tutte le cose, lo caratterizza in maniera tale che «il tempo non è più limite esterno, cerchio in cui tutte le cose vengono racchiuse, ma limite interno della soggettività»⁹. Solamente se il tempo cessa di delimitare le cose, e diviene piuttosto un “limite interno”, possiamo affermare quanto segue:

Tutto ciò che si muove e cambia è nel tempo, ma il tempo non cambia, e non si muove, più di quanto non sia eterno. Esso è la forma di tutto ciò che cambia e si muove, ma è una forma immutabile e immobile. Non una forma eterna, ma proprio la forma di ciò che non è eterno, la forma immobile del cambiamento.¹⁰

⁷ Ivi, p. 47.

⁸ G. Deleuze, *Lezioni su Kant*, Vincennes, 21 marzo 1978, trascrizione e pubblicazione a cura di R. Pinhas, disponibile all'indirizzo: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=59&groupe=Kant&langue=1>. Consultato in data 30/10/2014. Cfr. G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, a cura di S. Palazzo, Mimesis, Milano 2004.

⁹ D. Cantone, “Deleuze lettore di Kant”, *Esercizi filosofici*, rivista online del Dipartimento di filosofia dell'Università di Trieste, 1, p. 107, disponibile all'indirizzo seguente: <http://www2.units.it/eserfilo/art106/cantone106.pdf>. Consultato in data 30/10/2014.

¹⁰ G. Deleuze, “Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana”, cit., p. 45.

Il tempo come linea retta, come parametro, come modulazione intensiva, è allora forma del divenire, e non dell'eterno (come invece il tempo quale misura del movimento, nell'eterno descrivere cerchi), è forma immutabile di ciò che cambia, di ciò che diviene. Insomma, è propriamente un pezzo di tempo, un frammento di tempo allo stato puro, quello stesso frammento che, nella filosofia di Deleuze, vediamo emergere nelle pagine di Proust e nei cristalli di tempo del cinema.

Il cinema, un'eredità insieme kantiana e proustiana

Fin dal primo capitolo di *Cinema 2*, Deleuze accosta in maniera del tutto significativa l'immagine-tempo, quale superamento dell'immagine-movimento, con la temporalità fuori dai cardini, emergente nel rovesciamento operato da Kant. E lo fa proprio a partire dal gesto che sia il cinema moderno che Kant descrivono, ovvero il rovesciamento del rapporto di subordinazione del tempo al movimento. Il superamento dell'immagine-movimento in immagine-tempo segna infatti un ribaltamento del rapporto intrattenuto tra tempo e movimento, un ribaltamento che marca, di fatto, la superiorità dell'immagine-tempo sull'immagine-movimento. «Questo capovolgimento – riconoscibile impronta stilistica della filosofia deleuziana – fa non più del tempo la misura del movimento, ma del movimento la prospettiva del tempo»¹¹. In questo senso, allora, l'immagine-movimento non intrattiene col tempo che un rapporto indiretto, mentre è proprio l'immagine-tempo a inaugurare nel cinema un rapporto diretto col “tempo in persona”, che si manifesta nell'immagine. D'altronde è proprio questo, secondo Deleuze, il compito specifico del cinema maturo: «arrivare alla presentazione diretta del tempo»¹². È lo stesso Deleuze a cercare di delineare, tramite un'analogia con la storia della filosofia, cosa si debba intendere per cinema maturo, o cinema moderno («in grado di distinguersi dal cinema “classico” o dalla rappresentazione indiretta del tempo»¹³). Anche nella storia del pensiero, infatti, la fase classica prevede, come abbiamo già avuto modo di esplicitare, che il tempo sia subordinato al movimento, infatti «bisognerà attendere Kant per attuare il grande capovolgimento: il movimento aberrante è diventato il più quotidiano, la quotidianità stessa, e non è più il tempo che dipende dal movimento, ma il contrario...

¹¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 34.

¹² Ivi, p. 51.

¹³ Ivi, p. 53.

Una storia simile – conclude l’analogia Deleuze – affiora nel cinema»¹⁴. Si tratta di un’analogia significativa, quella proposta da Deleuze, che intende la modernità, nel cinema e nella filosofia, come rovesciamento della subordinazione del tempo al movimento: esprimere direttamente il tempo è, infatti, lo scopo ch’entrambi sono chiamati a compiere.

In campo cinematografico, tale rovesciamento si opera tramite la rottura dei legami senso-motori, causa della subordinazione degli intervalli di tempo al movimento. L’erranza che tale rottura comporta rispetto agli schemi di movimento, è da intendersi quindi come valida in se stessa, causata direttamente dal tempo, dall’*intollerabile* (l’irrappresentabile) che con esso si libera¹⁵. Detto altrimenti, come fa proprio Deleuze, attraverso la stessa espressione shakesperiana che utilizza anche a proposito di Kant: «‘Il tempo esce dai suoi cardini’: esce dai cardini che gli assegnavano i comportamenti nel mondo, ma anche i movimenti di mondo. Non è più il tempo che dipende dal movimento, ma il movimento aberrante che dipende dal tempo»¹⁶. Ritroviamo così, “fuori dai cardini del tempo”, oltre a Shakespeare, ad Edipo e Amleto, anche il cinema moderno, il neo-realismo italiano *in primis*, costituito da un movimento aberrante, un’azione aberrante che si srotola lungo la *linea* del tempo. È grazie alla temporalità kantiana, al tempo fuori dai suoi cardini, rettificato, che è possibile spiegare teoreticamente il superamento dell’immagine-movimento in immagine-tempo, ovvero il giungere, nel cinema, alla presentazione del tempo in persona, di quei frammenti allo stato puro che i cristalli di tempo riflettono al proprio interno.

La temporalità kantiana all’opera nel cinema è, così, fondamentale perché esso possa giungere là dove era giunta, *pre-cinematograficamente*, la letteratura proustiana. Scrive infatti Deleuze: «sempre l’immagine-tempo diretta ci fa accedere a quella dimensione

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Nel modo qui descritto da Deleuze, il cinema compie quel movimento affine a quello kantiano, che gli permette di ribaltare il rapporto tra movimento e tempo tramite la rottura dello schema senso-motorio: «Fin dalle prime manifestazioni, invece, nel cinema cosiddetto moderno avviene un’altra cosa: non qualcosa di più bello, di più profondo o di più vero, ma qualcosa d’altro. Lo schema senso-motorio non si fa più sentire, ma non è più superato, sormontato. E rotto dal di dentro. Vale a dire che le percezioni e le azioni non si concatenano più e gli spazi non si coordinano, né si riempiono. I personaggi, presi in situazioni ottiche e sonore pure, si trovano condannati all’erranza o al bighellonaggio. Sono puri veggenti, esistono solo nell’intervallo di movimento e non hanno neppure la consolazione del sublime, che farebbe loro raggiungere la materia o conquistare lo spirito. Sono piuttosto consegnati a qualcosa d’intollerabile, che è la loro stessa quotidianità. È in tal modo che si produce il capovolgimento: il movimento non è più soltanto aberrante, l’aberrazione anzi ha ora valore per se stessa e disegna il tempo come propria causa diretta», *ivi*, p. 54.

¹⁶ *Ibidem*.

proustiana secondo la quale le persone e le cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che occupano nello spazio»¹⁷. Si potrebbe affermare che l'essenza del cinema è in qualche modo proustiana, ma Deleuze fa di più, afferma piuttosto che Proust «parla allora in termini di cinema, poiché il Tempo mostra sui corpi la sua lanterna magica e fa coesistere i piani in profondità»¹⁸. Affinché sia possibile recuperare un *passato mai stato presente* che si faccia espressione di un frammento di tempo allo stato puro – affinché sia possibile l'opera proustiana prima, e l'immagine-tempo poi –, è allora necessario, preliminarmente, il rovesciamento kantiano, la rettificazione del tempo. Il movimento di ritorno ad un passato mai stato presente, che Deleuze descrive in *Differenza e ripetizione* proprio in riferimento a Proust¹⁹, sembra quindi innestarsi necessariamente sulla linea retta del tempo. In altre parole, il movimento di ritorno ad un passato mitico non s'installa su una temporalità circolare, ma su una linea retta. Non si tratta né di un cerchio né di una spirale, si tratta proprio di una retta su cui s'innestano, incessantemente, movimenti di retrogradazione che potremmo spingerci a spiegare tramite la figura merleau-pontiana di precessione²⁰. Essa, infatti, descrive un continuo inseguirsi all'indietro, un precedersi reciproco che immaginiamo distendersi lungo una linea retta. In questo modo, la nozione di precessione rende ragione della natura mitica – non cronologica – del passato a cui conduce, attraverso la struttura temporale che ne consente l'accesso²¹.

¹⁷ Ivi, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi riv. da G. Antonello e A.M. Morazzoni, Cortina, Milano 1997.

²⁰ Nel suo testo *La chair des images*, Mauro Carbone ritorna sulla questione della temporalità mitica presso la filosofia di Merleau-Ponty, proponendo di approdare a partire dalla nozione di *precessione* che, grazie all'accesso alle note di lavoro inedite di Merleau-Ponty, è stato possibile rintracciare con una discreta frequenza negli appunti del filosofo francese, a partire dal 1957 fino alla sua morte. Carbone precisa che «l'on peut affirmer que Merleau-Ponty semble s'intéresser à ce mot parce qu'il décrit une relation temporelle entre les termes qu'il relie, plutôt que la relation spatiale qui est suggérée par les mots "enjambement" et "empiètement"», (M. Carbone, *La chair des images*, Vrin, Paris 2011, pp. 120-121), parole che lo stesso Merleau-Ponty, in un primo momento, aveva accostato a *precessione*. Con *precessione* Merleau-Ponty indica allora un «*mouvement d'anticipation mutuelle*» (ivi, p. 22) tra due termini implicati in una relazione, ovvero un movimento di "anticipazione reciproca" tale da rendere impossibile stabilire quale, tra i due termini implicati, abbia sull'altro un primato temporale. Ciò che precede e ciò che segue, insomma, si rincorrono in un infinito movimento all'indietro, tale che nessuno dei due arrivi ad aver ragione della corsa, dell'inseguimento senza fine. In tal senso si può allora cogliere ciò che Merleau-Ponty scrive ne *L'occhio e lo spirito*: «Questa precessione di ciò che è su ciò che viene visto e mostrato, di ciò che è visto e mostrato su ciò che è, è la visione stessa», M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1961), tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989, pp. 236-237.

²¹ Circa il rapporto tra la precessione in Merleau-Ponty e il *passato mai stato presente* in Deleuze, mi sia consentito rinviare a J. Bodini, "L'insaisissable présence du présent. La précession du présent sur soi-même comme temporalité de notre époque", *Chiasmi International*, 16, (di prossima pubblicazione).

L'immagine-tempo si fonda quindi sull'innesto della temporalità proustiana sulla temporalità kantiana. Essa dà accesso ad un tempo che possiamo definire allo stato puro poiché modulazione del tempo, e quindi un tempo che è sempre parametro e mai attualizzazione, presentificazione. In questo senso, esso è un tempo che non è mai presente. Ad un primo sguardo, sembrerebbe dunque naturale affermare, come fa lo stesso Deleuze, che la temporalità delle immagini cinematografiche non sia il presente. «È in questione qui, – scrive ne *L'immagine-tempo* – l'evidenza secondo cui l'immagine cinematografica è al presente, necessariamente al presente. Se fosse così, il tempo non potrebbe essere rappresentato che indirettamente [...]. Ma non è questa l'evidenza più falsa [...]?»²². Una posizione che sembra essere condivisa anche da Jean-Luc Godard, laddove afferma che «le cinéma c'est ça, le présent n'y existe jamais, sauf dans les mauvais films»²³. La presa di posizione di Godard e Deleuze indica la coesistenza nel cinema, a lato del presente, di un passato ed un futuro che non sono riducibili a stati *presenti*. «Non c'è presente che non sia ossessionato da un passato e da un futuro, da un passato che non si riduce a un vecchio presente, da un futuro che non consiste in un presente a venire»²⁴. Ovvero, il presente dell'immagine cinematografica coesiste con un passato che non è mai stato presente, ed un futuro che non sarà un presente a venire, dimensioni del tempo che insistono nell'immagine stessa, nel presente che si trova, già da sempre, scisso in due direzioni. «La semplice successione concerne i presenti che passano, ma ogni presente coesiste con un passato e un futuro senza i quali esso stesso non passerebbe. Spetta al cinema cogliere questo passato e questo futuro che coesistono con l'immagine presente. Filmare ciò che è *prima* e ciò che è *dopo*...»²⁵. L'immagine cinematografica propriamente detta, non è mai solamente al *presente*, poiché non è mai semplice presentificazione, ma piuttosto in essa, nel presente in cui si dà allo spettatore, fa insistere e risuonare le profondità di un passato mitico, e intravedere gli orizzonti di un futuro che non diventerà mai presente. Tale è anche la natura del rapporto che l'immagine cinematografica intrattiene con il reale: non si tratta infatti di «raggiungere un reale che esisterebbe indipendentemente dall'immagine, ma raggiungere un prima e un dopo quali coesistono con l'immagine, quali sono inseparabili dall'immagine»²⁶. L'immagine

²² G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 51.

²³ J.-L. Godard, a proposito di "Passion", *le Monde*, 27 maggio 1982, Parigi.

²⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 51.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

cinematografica non è mai presentificazione del reale, così come non è mai assolutamente al presente. Anzi, proprio poiché non è presentificazione di un'assenza, essa non è mai solo al presente, ma può far insistere al proprio interno un passato e un futuro che potremmo a buon diritto definire *mitici*.

Attenzione, però, poiché per far coesistere al proprio interno un passato e un futuro mai presenti, il presente dell'immagine non può essere inteso esclusivamente come presentificazione: «L'immagine non è solo separabile da un prima e un dopo che le sono propri, che non si confondono con le immagini precedenti e seguenti, ma oscilla d'altra parte in un passato e un futuro di cui il presente è soltanto un limite estremo, mai dato»²⁷. Il presente può anche, ed alternativamente, essere inteso come limite estremo tra passato e futuro, che ad esso tendono all'infinito: in tal senso esso non è limite che circonda o delimita, ma limite di funzione, infinita tendenza. Insomma, quel limite interno, che per Deleuze definisce la forma vuota del tempo in Kant. Solo in questo modo, nell'immagine cinematografica, il presente può far insistere al proprio interno passato e futuro, poiché può scindersi in due parti che tendano all'infinito, e al presente stesso, poiché esso stesso è scissione, faglia, rottura. Il presente, oltre ad essere l'immagine attuale, può dunque essere contemporaneamente la rottura stessa, che permette a passato e futuro, “il suo doppio” virtuale, di tendere all'infinito verso il burrone dell'attuale, del presente della presentificazione, senza mai finirci dentro, però.

La cristallizzazione del tempo

Proprio a partire da questo schema temporale si costituiscono i cristalli di tempo, che appunto cristallizzano insieme l'immagine attuale, al presente, con il proprio doppio virtuale, quel passato e futuro mai presenti che tendono verso il presente stesso, quale forma vuota del tempo, loro condizione di espressione, più ancora che di possibilità. L'immagine attuale, insomma, rinvia sempre ad un'immagine virtuale, suo *doppio* (da intendersi in senso anti-platonistico), suo correlato, così come il reale a sua volta rinvia sempre ad un immaginario. Attuale e virtuale, reale e immaginario, rinviano così uno all'altro senza soluzione di continuità, in un *continuum* di riflessioni e rifrazioni che costituisce il cristallo stesso, e rende indicibile il primato, la precedenza, di uno sull'altro.

²⁷ *Ibidem*.

«È in ogni caso essenziale, – scrive infatti Deleuze – che i due termini in rapporto differiscano per natura, e tuttavia “si rincorrono l’un l’altro”, rinviino l’uno all’altro, si riflettano senza che si possa dire qual è il primo e tendano *al limite* a confondersi, cadendo in uno stesso punto di indiscernibilità»²⁸. Il rapporto tra attuale e virtuale, nel cristallo di tempo, richiama quindi quel rapporto di precessione reciproca precedentemente descritto: sentiamo infatti Deleuze parlare di due termini che si rinviano uno all’altro, si rincorrono l’uno con l’altro, che *tendono al limite* di un punto d’indiscernibilità. Certo, la precessione di cui parla Merleau-Ponty è un movimento sempre all’indietro, Deleuze invece, almeno ne *L’immagine-tempo*, sembra piuttosto far insistere sull’attualità la virtualità di passato e futuro. In questo senso, ritroveremmo nel cinema anche una precessione rovesciata, che si avviluppa e sviluppa in senso inverso. Tuttavia è doveroso ricordare come, in realtà, Deleuze stesso, già a partire dalla citazione qui riportata, privilegi proprio un movimento all’indietro, diretto verso un passato mitico (una preferenza che già era chiara ed evidente in *Proust e i segni*, dove l’*apprentissage* di Marcel era sempre rivolto al passato, e mai pensato anche al futuro²⁹). Nella citazione poco sopra, si preoccupa infatti di stabilire quale tra i due termini “sia il primo”, o meglio, di affermare l’impossibilità di stabilirlo. Ma sempre di “primo” si tratta. C’è una certa tendenza, ne *L’immagine-tempo*, a privilegiare, sul futuro che mai sarà presente, proprio il *passato mai presente*, tanto da fare, come abbiamo sentito, del tempo del cinema un tempo proustiano, e del tempo proustiano un tempo *pre-cinematografico*.

Il cinema produce, quindi, immagini complesse, che proprio per la complessità della loro struttura vengono accostate ai cristalli. Il cristallo di tempo, al cinema, mostra, fondamentalmente, la *coalescenza* tra due immagini: «In termini bergsoniani, l’oggetto reale si riflette in un’immagine allo specchio come nell’oggetto virtuale che, a sua volta e contemporaneamente, avvolge o riflette il reale: fra i due vi è “coalescenza”. Vi è formazione di un’immagine a due facce, attuale e virtuale»³⁰. La coalescenza non è semplicemente la compresenza di due immagini, ma l’essere l’una il correlato dell’altra, ovvero coalescenza è il circuito che esse creano. Sempre in termini bergsoniani, Deleuze chiama *circuiti* quei rinvii che collegano l’immagine attuale, privata dei suoi legami

²⁸ Ivi, p. 59.

²⁹ Cfr. M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004. Cfr. anche G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), tr. it. C. Lusignoli, D. De Agostini, Einaudi, Torino 2001³, pp. 26-49, pp. 121-133.

³⁰ G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit., p. 82.

senso-motori, con l'immagine virtuale. S'instaurano quindi circuiti più o meno vasti, che vanno a formare la cosiddetta *immagine-tempo*, o meglio, gli *opsegni* e i *sonsegni* che la caratterizzano. Brevemente, Deleuze chiamava «opsegno (e sonsegno) l'immagine attuale separata dal proprio prolungamento motorio: essa componeva allora ampi circuiti, entrava in comunicazione con quel che poteva apparire come immagini-ricordo, immagini-sogno, immagini-mondo»³¹. Si creano quindi dei circuiti potenzialmente immensi, che fanno premere e risuonare, nell'attuale dell'immagine, il passato della memoria, l'allucinazione del sogno, la vastità del mondo. Queste *immagini-tempo* comprendono quindi *immagini-sogno*, *immagini-ricordo*, *immagini-mondo*.

Deleuze, inoltre, non sceglie il termine cristallo solo per la complessità strutturale che lo caratterizza, e il gioco di rinvii e rifrazioni che essa genera, ma anche per la genesi stessa del cristallo, palesando ancora una volta il proprio debito nei confronti della filosofia di Simondon³². Il cristallo, o meglio, la cristallizzazione, esprime infatti la germinazione dell'*immagine-tempo* generalmente intesa, esso ne è propriamente il germe, il piccolo circuito su cui s'innestano tutti i circuiti più vasti. Piccolo circuito che Deleuze definisce con un termine ormai familiare, *limite interno*. Questo piccolo circuito, questo limite interno è formato dalla *cristallizzazione* dell'immagine attuale con la propria immagine virtuale:

Ecco che l'opsegno trova il suo vero e proprio elemento genetico quando l'immagine ottica attuale si cristallizza con la *propria* immagine virtuale, sul piccolo circuito interno. È un'immagine-cristallo, che ci fornisce la ragione, o piuttosto il 'cuore' degli opsegni e delle loro composizioni. Questi non sono altro che schegge dell'immagine-cristallo.³³

Il cristallo ha dunque un'ambiguità di fondo, che ci porta a considerarlo sia come elemento "estetico" che come elemento "scientifico". Se infatti esso è in grado di far

³¹ Ivi, p. 83.

³² Cfr. G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, prima edizione PUF, Parigi 1964, riedizione Jérôme Millon, Grenoble 1995; cfr. G. Deleuze, "Gilbert Simondon. 'L'individuo e la sua genesi psico-biologica'", in Id., *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974* (2002), tr. it. a cura di D. Borca, Einaudi, Torino 2007; cfr. P. Gambazzi, "La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica. Sul preindividuale e il trascendentale nella critica dell'ilemorfismo: Merleau-Ponty, Simondon, Deleuze (ma anche Plotino, Bruno e Ruyer)", *Chiasmi international*, 7, 2005, pp. 93-123. Il riferimento a Simondon è particolarmente interessante in quanto «sorta di "anello mancante" nel rapporto fra il pensiero di Merleau-Ponty e quello di Gilles Deleuze, tra loro così prossimi e così distanti», ivi, p. 15, rapporto a cui più volte in queste pagine abbiamo fatto riferimento, senza aver avuto la possibilità problematizzarlo adeguatamente.

³³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 83.

brillare le infinite rifrazioni degli innumerevoli circuiti che compongono i cristalli di tempo, le complesse immagini-tempo, esso rende conto, nel suo *côté* più scientifico, anche della nascita stessa del più piccolo circuito su cui, tutti gli altri, s'innestano; esso è anche il germe dell'*opsegno*, il più piccolo circuito, quella cristallizzazione dell'immagine attuale e della sua immagine virtuale. Proprio questo piccolo circuito, questa coalescenza, questa mutualità tra l'immagine attuale e l'immagine virtuale costituisce l'irriducibile di ogni immagine-tempo, di ogni cristallo di tempo. Per spiegare il rapporto tra attuale e virtuale all'interno dell'immagine-cristallo, Deleuze ricorre ancora una volta al rapporto tra passato e presente. L'attuale è sempre un presente, ma il presente che passa. In questa prospettiva, nella prospettiva dell'attuale, il passato non sarebbe altro che il presente quando non è più tale, il presente (che è) passato. Al contrario, il virtuale non si pone affatto come passato e futuro di quel presente, piuttosto esso è contemporaneo all'attuale, al presente come attuale. È di questa contemporaneità, abbiamo visto, che l'immagine cinematografica riesce a rendere conto: «l'immagine deve dunque essere presente e passata, ancora presente e già passata, contemporaneamente, nello stesso tempo»³⁴, altrimenti detto: «il presente è l'immagine attuale e il *proprio* passato contemporaneo, è l'immagine virtuale, l'immagine allo specchio»³⁵. Ciò che caratterizza l'immagine-cristallo è quindi questa sua capacità di sdoppiarsi continuamente, di raddoppiare sempre l'attuale tramite il *suo* virtuale. Nel fare ciò, l'immagine-cristallo perviene all'operazione fondamentale del tempo stesso: «dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato»³⁶. In questo modo il tempo del virtuale viene preservato dall'attuazione, perché esso non è destinato ad attuarsi, perché viene prodotto contemporaneamente al presente stesso. In questo senso è fondamentale preservare questa dimensione virtuale dell'immagine, affinché l'immagine al cinema non si riduca al mero presente (come avviene, invece, secondo Deleuze, per le immagini della televisione³⁷): «pura virtualità, essa non deve attualizzarsi, poiché è strettamente

³⁴ Ivi, p. 93.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 96.

³⁷ «La grande infériorité de la télévision, c'est qu'elle en reste à des images au présent, elle présentifie tout», G. Deleuze, «Le cerveau c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze», *Les Cahiers du Cinéma*, 380, 1986, pp. 25-32, p. 32. Deleuze in esso ribadisce il fatto che le immagini cinematografiche non sono, affatto, al presente: «C'est curieux en effet, parce qu'il me semble évident que l'image n'est pas au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image "représente", mais pas l'image elle-même. L'image même c'est un

correlativa all'immagine attuale con la quale forma il circuito più piccolo, che serve da base o da punta a tutti gli altri»³⁸. Nel coesistere insieme all'immagine attuale, nell'insistere al suo interno, l'immagine virtuale non subisce quindi alcun processo di attualizzazione, mantiene la propria virtualità, la propria apertura. Essa è, infatti, «un circuito sul posto attuale-virtuale e non un'attualizzazione del virtuale in funzione di un attuale in spostamento. È un'immagine-cristallo e non un'immagine organica»³⁹.

I cristalli di tempo, però, crescono proprio a partire dall'immagine-cristallo, installando su di essa circuiti sempre più vasti, che coinvolgono non solo l'immagine virtuale *dell'*immagine attuale, ma tutta una dimensione virtuale più ampia, fino a mobilitare «ogni volta [...] tutto il passato»⁴⁰, a richiamare il passato in persona dagli abissi del tempo. L'immagine-cristallo stessa, allora, è sottomessa ad una duplicità che, fin da subito, abbiamo cercato di mettere in luce, nella distinzione tra immagine-cristallo, come immagine germinale, e cristalli di tempo, come espressione di frammenti di tempo allo stato puro: limite interno, frattura, crepa che, nel suo rovescio, avvolge tutto l'universo⁴¹. Il cristallo si costruisce sulla frattura, sulla scissione (o sdoppiamento), intesa come operazione fondamentale del tempo stesso. La rettificazione del tempo comporta una scissione contemporanea alla rettificazione stessa: «Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato»⁴². Da una parte, allora, il presente che scorre, dall'altra, indietro, all'infinito, il passato mai stato presente. L'evento-cesura della temporalità, il grado zero dell'intensità tonale del tempo, si dirige, quindi, in due direzioni opposte, si scinde, costituendo, su questa scissione, il tempo stesso. «Il tempo – chiosa Deleuze – consiste in questa scissione, è essa, esso che si *vede nel cristallo*»⁴³. Il cristallo è dunque quel limite interno che si fa condizione d'espressione del tempo stesso. Infatti,

ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme multiple, soit comme plus petit diviseur», *ibidem*.

³⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 94.

³⁹ *Ibidem*. Proprio da questa non-organicità dell'immagine-tempo partirà Slavoj Žižek, nel prolungamento della riflessione deleuziana contenuto in S. Žižek, *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York-London 2004, per la caratterizzazione di un cinema non-organico.

⁴⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 95.

⁴¹ «L'immagine-cristallo ha questi due aspetti: limite interno di ogni circuito relativo, ma anche involucro ultimo, variabile, deformabile, ai confini del mondo, aldilà perfino dei movimenti del mondo. Il piccolo germe cristallino e l'immenso universo cristallizzabile: tutto compreso nella capacità di amplificazione dell'insieme costituito dal germe e dall'universo», *ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 96.

⁴³ *Ibidem*.

«nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico, Kronos e non Chronos»⁴⁴. Il cristallo contiene infatti la germinazione continua del tempo, poiché contemporaneamente al presente che passa, all'attuale, esso genera sempre un virtuale coalescente, correlativo, un tempo mai presente che trova proprio nel cristallo luogo privilegiato di espressione. È un tempo che germina e si espande grazie alle rifrazioni cui il cristallo stesso, una volta germinato, dà luogo: in esso le immagini al presente e al passato sono sottoposte ad un continuo ed interminabile gioco di rinvii e riflessioni. «Il cristallo infatti non cessa di scambiare le due immagini distinte che lo formano, l'immagine attuale del presente che passa e l'immagine virtuale del passato che si conserva: distinte e tuttavia indiscernibili, tanto più indiscernibili in quanto distinte, perchè non si sa mai qual è l'una e qual è l'altra»⁴⁵. La ricchezza del cristallo deriva, quindi, dagli infiniti circuiti che in esso si installano, che tuttavia non sarebbero possibili senza il circuito più piccolo, dato dalla cristallizzazione dell'immagine attuale con la *sua* immagine virtuale. Il circuito, d'altronde, si caratterizza per il rinvio continuo tra i termini in esso implicati. Il punto d'indiscernibilità che, tramite questo continuo rinvio, viene a crearsi, è dunque il limite interno di tutto il cristallo, quella falda grazie alla quale e sulla quale tutta l'architettura cristallina si costruisce. «Il cristallo – infatti – vive sempre al limite, esso stesso è “limite sfuggente tra il passato immediato che non è già più e l'avvenire immediato che non è ancora [...]”»⁴⁶. È dunque, infine, grazie a questo suo essere limite tra temporalità distinte eppure contemporanee, che il cristallo di tempo può esprimere ciò che, precedentemente al cinema, forse solo Proust era stato in grado di esprimere: «nel cristallo si vede il tempo in persona, un frammento di tempo allo stato puro»⁴⁷. Il cinema dell'*immagine-tempo* dona così, a tutti, la possibilità di farsi visionari, veggenti, portando in qualche modo a compimento il progetto kantiano: «Il visionario, il veggente, è colui che vede nel cristallo e ciò che vede è lo zampillio del tempo come sdoppiamento, come scissione»⁴⁸. Insomma, sembra così che i grani di tempo abbiano la forma di cristalli, e che in essi, nell'infinito gioco di rifrazioni al loro interno, sia possibile in fondo ammirare il rettificarsi del tempo, e allo stesso tempo il suo scindersi, il suo srotolarsi, infinitamente, in due direzioni opposte, lungo la stessa retta.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, pp. 96-97.

⁴⁸ Ivi, p. 96.

La biforcazione del tempo: l'immagine-tempo al passato o al presente

Il cristallo di tempo è dunque *ratio cognoscendi* del tempo; il cristallo permette, infatti, l'individuazione del "fondamento nascosto" del tempo, ovvero quella scissione in due getti, in due direzioni che rende l'immagine duplice, doppia, bifronte. Da una parte abbiamo i «presenti che passano»⁴⁹, dall'altra i «passati che si conservano»⁵⁰, detto altrimenti: «il tempo fa passare il presente e conserva in sé il passato, contemporaneamente»⁵¹. Si originano così due differenti immagini-tempo, «una fondata sul passato, l'altra sul presente. Ciascuna è complessa e vale per l'insieme del tempo»⁵². Deleuze afferma quindi che anche il presente, e non solo il passato, quale passato mai stato presente, può valere per l'insieme del tempo, può esprimere il tempo stesso allo stato puro. Bisognerà, però, capire quale tipo di presente può adempiere questo compito.

L'immagine-tempo al passato non si fonda su un passato conservato nella memoria, evidentemente, ma piuttosto su un passato conservato direttamente dal tempo, quale «elemento virtuale nel quale penetriamo per cercare il "ricordo puro"»⁵³. Insomma, non è un passato che risiede in noi, non una memoria che ci appartiene, siamo noi stessi, invece, ad appartenere ad essi, a collocarci in quel tempo, in quella memoria (ancora una volta Kant: il tempo quale forma interna, poiché tutto contiene⁵⁴). «Il passato appare insomma come la forma più generale di un già-là, di una preesistenza in generale, presupposta dai nostri ricordi»⁵⁵. In rapporto a questo passato già dato, che ci preesiste, il presente non è allora che «un passato infinitamente contratto»⁵⁶, ovvero «il limite estremo (il circuito più piccolo che contiene tutto il passato)»⁵⁷. È precisamente tra questo limite estremo, ed interno, del passato, costituito dalla contrazione rappresentata dal presente, e

⁴⁹ Ivi, p. 113.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Non è il tempo che è interno a noi, o almeno non particolarmente; siamo noi che siamo interni al tempo, e a questo titolo sempre separati per opera sua da ciò che ci determina attraverso l'affezione del tempo. L'interiorità ci scava, ci scinde, ci sdoppia senza sosta, benché la nostra unità permanga. Uno sdoppiamento che non va fino in fondo, perché il tempo non ha fine, ma una vertigine, un'oscillazione che costituisce il tempo, così come uno slittamento», G. Deleuze, "Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana", cit., p. 48.

⁵⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 113.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 114.

la vastità profonda del passato *da sempre già là*, che si installano *falde di passato*, regioni, circuiti, più o meno vasti, in cui noi stessi ci collochiamo nel momento in cui evochiamo, volontariamente ma più ancora involontariamente, un ricordo, un *aspetto* proprio del passato. Ogni regione, ogni falda, conserva *aspetti* diversi del passato, che tuttavia coesistono, sono contemporanei tra loro, e si frappongono tra il presente, quale limite interno, contrazione del passato, e il passato più puro, già da sempre dato. «I caratteri paradossali di un tempo non-cronologico sono di questo tipo, la preesistenza di un passato in generale, la coesistenza di tutte le falde di passato, l'esistenza di un grado più contratto. Una concezione che si ritroverà nel primo grande film di un cinema del tempo, *Quarto potere* di Welles»⁵⁸. Ciò che è importante sottolineare è come le falde di passato siano successive, si succedano solo in rapporto a passati quali antichi presenti, mentre dal punto di vista del presente attuale, che ne costituisce il limite estremo, esse siano assolutamente contemporanee, come nel cinema di Fellini lo sono le età dell'uomo, «*insieme* infanzia, adolescenza, vecchiaia e maturità»⁵⁹. L'evocazione del passato tramite queste falde di passato è allora un continuo saltare da una falda all'altra, per ritornare al presente e rituffarsi, nuovamente, in una regione del passato ancora differente, ma pur sempre contemporanea.

L'immagine-tempo al presente rende invece conto di quell'altro flusso che, in direzione opposta rispetto al passato, scorre a partire dalla scissione operata dal tempo. Di quel flusso abbiamo parlato come di un presente attuale, dei presenti che passano, del tempo che scorre, di attuale in attuale, che si succede. Ora, quando Deleuze dice che, a partire dalla scissione del tempo in due flussi che contemporaneamente scorrono in direzioni opposte, possiamo cogliere due tipi differenti di immagini-tempo, una fondata sul passato e l'altra sul presente, rischia di far confondere il lettore circa la natura di questo presente: si tratta dunque di un presente attuale, poiché si tratta del flusso dei presenti che passano, che si succedono, che si oppongono alla virtualità del passato? Ma se così fosse, come farebbe allora, in quanto attuale, a valere per l'insieme del tempo? Così risponde Deleuze stesso: «ma, per altro verso, il presente può a sua volta avere valore per l'insieme del tempo? sì, forse, se arriviamo a *liberarlo della propria attualità*»⁶⁰. Occorre dunque precisare che, come nella direzione del passato possiamo distinguere il ricordo puro, che

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 114-115; corsivo mio.

risiede nel passato puro, dal ricordo attualizzato nell'immagine, che Deleuze chiama immagine-ricordo⁶¹, anche nel presente accanto all'immagine attualizzata insiste un'ulteriore dimensione del presente, che possiamo scoprire solo a costo di liberare il presente stesso, l'immagine al presente, dalla sua attualità. Se fin qui Deleuze parla sempre del presente come della dimensione dell'attualizzazione contrapposta alla virtualità che si conserva nel passato, in questo punto preciso di *Immagine-tempo*, un po' a sorpresa, Deleuze apre alla possibilità di una dimensione virtuale del presente stesso, ad un *presente mai presente*, un presente non attuale. In che modo, allora, liberare il presente dall'attualizzazione, dalla presentificazione? «Il presente si distingue infatti attualmente dal futuro e dal passato, perché è presenza di qualcosa, che cessa appunto di essere una cosa presente quando è sostituita da un'altra cosa. Il passato e il futuro di una cosa si dicono proprio in rapporto al presente di un'altra cosa»⁶². Il presente si distingue *attualmente*, ovvero in quanto attuale, da passato e futuro in base al principio di successione: una cosa era nel presente, o sarà nel presente, ora però, al presente, ce ne è un'altra. Una cosa assume, quindi, tre posizioni differenti in ordine cronologico, in rapporto all'attualità del presente. Scardinare l'attualità è dunque scardinare la successione, la cronologia, ricercare la simultaneità all'interno di ciò che diviene e passa, una simultaneità che si cristallizza nell'istante, in un'intensità, in un evento. È proprio la dimensione dell'evento l'orizzonte non attuale del presente: infatti «non succede affatto lo stesso se ci si installa all'interno di un solo e medesimo avvenimento, se si sprofonda nell'avvenimento che si prepara, accade e si cancella, se si sostituisce alla veduta pragmatica longitudinale una visione puramente ottica, verticale o piuttosto in profondità»⁶³. L'evento come “tempo in cui non succede nulla”, come un tempo vuoto (in un certo senso, rovescio della forma vuota del tempo stesso), in cui si disgrega la dimensione attuale: la successione viene rimpiazzata da una simultaneità di presenti inattuali, tutti avvolti, implicati nell'evento stesso. «Secondo la bella formula di Sant'Agostino – scrive Deleuze – esiste un *presente del futuro*, un *presente del presente*, un *presente del passato*, tutti implicati nell'avvenimento, arrotondati nell'avvenimento, dunque simultanei, inesplicabili»⁶⁴. Si tratta, insomma, della simultaneità, nell'evento,

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 60-68.

⁶² *Ivi*, p. 115.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

dello svolgimento stesso dell'evento, *presente di presente*, che è però, allo stesso momento, già passato, *presente di passato*, e ancora a venire, *presente di futuro*.

Nel sostituire allo sguardo longitudinale la vertigine di un puro sguardo ottico, che faccia emergere la profondità invisibile del visibile dell'immagine, ci è data «la possibilità di trattare il mondo, la vita o semplicemente una vita, un episodio, come un unico e medesimo avvenimento, fatto della simultaneità di questi tre presenti implicati, di queste *punte di presente* deattualizzate»⁶⁵. Non più dunque la pesante architettura cristallina dei passati contemporanei, ma piuttosto la cristallizzazione *immateriale* dell'evento⁶⁶, fuga in intensità, leggera deviazione dal flusso dei presenti che passano, che si disperde intensivamente. Si tratta di quel presente di Aiôn che già in *Logica del senso* Deleuze definiva come «l'istante senza spessore e senza estensione che suddivide ogni presente in passato e futuro»⁶⁷: un presente istantaneo, che non è mai presente, perché sempre diviso, scisso, tra passato e futuro.

«Dall'affetto al tempo: si scopre un tempo interno all'avvenimento, fatto della simultaneità di questi tre presenti implicati, di queste *punte di presente* deattualizzate»⁶⁸. Tramite la scoperta dell'evento all'interno dello scorrere del presente, possiamo, all'interno dell'evento stesso, trovare *punte simultanee di presente*, presenti virtuali *mai presenti*, proprio perché si presentano paradossalmente solo in quanto fuga, in quanto vuoti (presentarsi in quanto vuoto è proprio l'opposto della presentificazione di un'assenza), conseguenza di una perdita. Essi infatti non descrivono degli aspetti, sono solo degli *accenti* su delle realtà possibili, virtuali, ma non attuali. Sono gli accenti improbabili che diamo ad una parola sconosciuta, che improvvisamente, pronunciata con un accento differente da quello corrente, *attuale*, fugge dall'ordine stesso del discorso, si fa vuoto, macchia, opacità, vettore deterritorializzante⁶⁹. Se con l'immagine-tempo fondata sul passato operavamo una sorta di riterritorializzazione continua, e mai definitiva, in differenti regioni della memoria, in molteplici aspetti del passato che mai

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 116-121, pp. 133-137.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 115.

⁶⁹ In tal senso l'uso minore della letteratura, praticato da chi scrive in una lingua straniera, cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996. In particolare, «Una letteratura minore non è la letteratura di una lingua minore ma quella che una minoranza fa di una lingua maggiore», ivi, p. 29.

avevamo vissuto, con l'immagine-tempo fondata sul presente operiamo invece un continuo movimento di fuga, che non porta però da nessuna parte, un movimento di deterritorializzazione immateriale: invece di ricercare territori, *aspetti*, materia del passato, ci disperdiamo nella leggerezza di un accento, rapido segno volatile e sfuggente, nella pura dimensione ottica di un differente punto di vista. Se l'immagine-tempo al passato è fondamentalmente materiale, l'immagine-tempo al presente è piuttosto, come l'evento presso gli stoici, un *immateriale*. Ci troviamo così di fronte a due immagini-tempo che, nella loro differenza costitutiva, danno origine a «due specie di cronosegni, i primi sono *aspetti* (regioni, giacimenti), i secondi *accenti* (punte di vista)»⁷⁰.

È nel cinema di Robbe-Grillet⁷¹, coautore, tra gli altri film, di *L'anno scorso a Marienbad*⁷², che possiamo rintracciare questo secondo tipo di immagine-tempo. Proprio ne *L'anno scorso a Marienbad*, infatti, possiamo osservare, circa l'incontro tra i due protagonisti, la simultaneità dei differenti presenti che si danno nell'evento, dei molteplici punti di vista con cui esso viene narrato, dagli attori per primi: «in lui non vi è mai successione di presenti che passano, ma simultaneità di un presente di passato, di un presente di presente, di un presente di futuro, che rendono il tempo terribile, inesplicabile»⁷³. Ciò che, in proposito, ci interessa sottolineare, nel suo rapporto con la narrazione, è proprio l'inesplicabilità terribile del tempo, quella che, poche righe successivamente, Deleuze chiamerà *impossibilità tra i presenti simultanei*. Quest'immagine-tempo, infatti, «dà alla narrazione un nuovo valore, poiché la astrae da ogni azione successiva, in quanto sostituisce una vera e propria immagine-tempo all'immagine-movimento. La narrazione consisterà allora nel distribuire i differenti presenti ai diversi personaggi, in modo che ciascuno formi una combinazione plausibile, possibile in se stessa, ma che tutte insieme siano 'impossibili'»⁷⁴. Un tale tipo d'immagine-tempo, che si lascia percorrere da un divenire intensivo, apre la narrazione

⁷⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 116.

⁷¹ Anche nell'intervista ai *Cahiers du Cinéma*, Deleuze nomina Robbe-Grillet quale unico autore che utilizza l'immagine-tempo al presente, opponendolo alla presentificazione della televisione. «A ma connaissance, il n'y a que Robbe-Grillet qui la reprenne [l'image-temps au présent]. Mais justement, s'il la reprend, c'est avec une malice diabolique. C'est qu'il est un des seuls auteurs à produire effectivement des images au présent, mais grâce à des rapports de temps très complexes et qui lui sont propres. Il est la preuve vivante que de telles images sont très difficiles à créer, si l'on ne se contente pas du représenté, et ne sont pas du tout une donne naturelle de l'image», G. Deleuze, *Le cerveau c'est l'écran*, cit., p. 32.

⁷² A. Resnais, R. Robbe-Grillet, *L'anno scorso a Marienbad (L'année dernière à Marienbad)*, Terra Film, Cormoran Film, Italia/Francia 1961.

⁷³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 116.

⁷⁴ *Ibidem*.

senza romperla definitivamente, la mette in crisi senza rinunciarvi, ne fa una totalità aperta e sempre diveniente, in cui il tutto, invece di essere ciò che ingloba le parti, è, a sua volta, parziale, parte tra le parti. L'impossibilità dei presenti tra loro, tutti possibili in se stessi, ma impossibili nell'insieme, sta proprio ad indicare l'impossibilità di creare, attraverso immagini di un presente virtuale, una totalità narrativa chiusa e definita.

L'immagine-intensità

La dimensione intensiva del tempo apre così ad un'*immagine-intensità*, che si libera, dunque, si produce, come fuga intensiva, all'interno di un *presente mai presente*, di un presente mitico, poiché virtuale, un presente dell'istante, temporalità dell'evento stesso. Perché la necessità di nominare un nuovo tipo d'immagine? In che rapporto, allora, si pone questa *l'immagine-intensità*, germe di una possibile *immagine-desiderio*, con l'immagine-tempo? Non si tratta certo di un superamento, di quel superamento un po' hegeliano (non ce ne voglia Deleuze) dell'immagine-movimento in immagine-tempo. L'immagine-movimento, infatti, raggiunto il proprio apice, il massimo splendore nel cinema di Hitchcock, si supera, inverandosi nell'immagine-tempo⁷⁵. Il rapporto che intercorre tra l'immagine-desiderio e l'immagine-tempo è, invece, più *sottile*. L'immagine-desiderio è piuttosto un prolungamento dell'immagine-tempo, nella latenza della filosofia deleuziana, è il ritorno di quel grande rimosso del *Cinema* deleuziano, il desiderio. È quella «profonda intuizione vitale»⁷⁶ che già nel primo capitolo di *Cinema 2* Deleuze ritiene necessario «associare all'immagine ottico-sonora»⁷⁷. Potremmo affermare che desiderio e tempo sono, tra loro, in un reciproco rapporto di figura sfondo: nell'immagine-tempo il desiderio è l'invisibile del tempo, in un'immagine-desiderio invece è il tempo ad essere l'invisibile, la profondità del desiderio, l'orizzonte in cui si esprime. L'*immagine-desiderio* ci permetterebbe quindi di cominciare a pensare al cinema come *produzione desiderante*, secondo i meccanismi dell'inconscio antiedipico, il cui prodotto finale – e mai definitivo – sono proprio delle *intensità pure*. L'*immagine-intensità*, che si staglia sull'orizzonte dell'immagine-tempo al presente, è quindi produzione di reale, immagine desiderante, non tanto perché desidera qualcosa

⁷⁵ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983), tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, pp. 266-290; cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 7-37.

⁷⁶ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 33.

⁷⁷ *Ibidem*.

dell'ordine di un oggetto⁷⁸, ma piuttosto perché nel suo essere prodotto è innestata la produzione desiderante che l'ha prodotta (essa desidererà piuttosto nell'ordine di un concatenamento, libero però dall'assoggettivamento ad un significante esterno, che coinvolgerà le altre immagini e lo spettatore). Precisamente in questa direzione essa prolunga l'immagine-tempo, esplorando l'inesplorato, portando in superficie (poiché esprime una temporalità dell'evento) la produzione desiderante all'opera nel cinema. Allo stesso tempo, però, libera delle intensità pure, attua una frammentazione del corpo filmico, una fuga dalla rappresentazione. Ciò significa che il desiderio stesso è liberato dalla rappresentazione, ch'esso non deve più *essere preso* nell'immagine sotto forma di soddisfacimento fantasmatico, godimento allucinatorio, come invece veniva teorizzato nell'*estetica libidinale* di stampo freudiano⁷⁹. Piuttosto, il desiderio si libera nell'immagine, si deterritorializza dalle triangolazioni edipico-rappresentative. L'immagine-intensità è tecnicamente il prodotto dell'innestarsi sulle macchine desideranti di quelle che Deleuze chiama macchine celibi⁸⁰, ovvero l'innestarsi del consumo sulla pura produzione. Tale innesto produce immagini metastabili, che si danno in una temporalità dell'evento, dell'istante, in un presente virtuale che non è mai presente, descrivendo una fuga, segnando un movimento di deterritorializzazione.

Per mostrare come l'immagine-intensità sia, effettivamente, un prolungamento dell'immagine-tempo fondata sul presente nella direzione di un'immagine-desiderio, proveremo a ripartire dall'analisi de *L'anno scorso a Marienbad* che Deleuze sviluppa in *Cinema 2*. Il film di Resnais e Robbe-Grillet è fondamentale per comprendere la doppia natura delle immagini-tempo, che in questa pellicola coesistono magistralmente pur opponendosi incessantemente una all'altra. «Sembra straordinario in questa collaborazione (Robbe-Grillet infatti non fu soltanto sceneggiatore) che due autori abbiano prodotto un'opera così consistente, pur concependola in maniera così diversa,

⁷⁸ Con tale affermazione s'intende argomentare in relazione alla celebre ipotesi formulata da W.J.T. Mitchell in "Che cosa vogliono le immagini?", tr. it. di S. Pezzano, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2010.

⁷⁹ Si fa qui riferimento a ciò che Lyotard chiama "estetica latente dell'oggetto plastico", indicando l'interpretazione che Freud offre del ruolo del desiderio e della libido all'interno dell'arte plastica; cfr J.-F. Lyotard, "Freud secondo Cézanne" (1973), in *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, tr. it. M. Ferraris, Mulhpla, Milano 1979, pp. 119-138. A sua volta, Lyotard fa riferimento a S. Freud, «Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci» (1910), in *Opere*, vol. 6, *Casi clinici e altri scritti 1909-1912*, tr. it. di E. Lucerna, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 213-284. Cfr. anche M. Carbone, «Schermo delle mie brame. Lyotard e un cinema che si chiama desiderio», pubblicato in questa stessa sede.

⁸⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1975, pp. 18-24.

quasi opposta»⁸¹. Lo scontro tra i due si trasforma così in feconda produzione, che origina un «risultato rinnovabile, ma ogni volta unico»⁸². Un'opposizione che si riproduce su tre livelli differenti, di cui quello temporale non è che il terzo, sebbene il più decisivo, fondamentale. Innanzitutto *L'anno scorso a Marienbad* fa parte di quel cinema moderno «segnato dalla crisi dell'immagine-azione»⁸³: dal fallimento degli schemi senso-motori emergono quindi erranze, immobilizzazioni, rallentamenti, ripetizioni. In realtà, a questo primo livello, più che di opposizione si tratta di una molteplicità che si afferma nel superamento dell'immagine-azione. In secondo luogo Deleuze individua un'opposizione tra i due nell'intendere il rapporto tra reale e immaginario. Resnais, infatti, conserva sempre un gancio di reale attorno al quale ruotano le perturbazioni dell'immaginario: «in questo modo Resnais sostiene che qualcosa è effettivamente accaduto “l'anno scorso...”»⁸⁴. Al contrario, per Robbe-Grillet, tutto è immaginario, «tutto accade “nella testa” dei personaggi o meglio dello spettatore stesso»⁸⁵. Insomma, «i grandi continuum di reale e immaginario in Resnais, opposti ai blocchi discontinui o agli “choc” di Robbe-Grillet»⁸⁶. Per comprendere appieno la portata di questa distinzione è necessario rivelare la profondità di quest'opposizione reale/immaginario e leggerla in rapporto al tempo stesso, terzo livello dell'analisi deleuziana.

Lo stesso Robbe-Grillet suggerisce che la differenza da Resnais in fondo deve essere cercata a livello del tempo. La dissoluzione dell'immagine-azione e l'indiscernibilità che ne consegue avverrebbero a volte a vantaggio di un'“architettura del tempo” (sarebbe il caso di Resnais), a volte a vantaggio di un “presente perpetuo tagliato dalla propria temporalità, cioè di una struttura priva di tempo” (è il caso dello stesso Robbe-Grillet).⁸⁷

La contrapposizione interna a *L'anno scorso a Marienbad* sarebbe dunque la stessa contrapposizione all'interno dell'immagine-tempo, tra un'immagine-tempo fondata sul presente e una fondata, invece, sul passato. Robbe-Grillet istituisce per primo una simile distinzione in merito alla coppia Proust/Faulkner⁸⁸, ravvisando poi, nella società contemporanea, un sempre maggiore disinteresse nei confronti del problema del tempo.

⁸¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 118.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 119.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963), Les Editions de Minuit, Parigi 2008, p. 32.

Deleuze osserva a sua volta che «si esita a credere che un perpetuo presente implichi meno immagine-tempo di un passato eterno. Il puro presente appartiene al tempo tanto quanto il passato puro»⁸⁹, non solo affermando chiaramente che il presente puro, virtuale, mitico, mai presente, partecipa del tempo puro esattamente come il passato puro, ma invitando, implicitamente, a leggere questo spostamento, questa tendenza della società contemporanea, e dell'arte contemporanea, che Robbe-Grillet ravvisava nelle sue riflessioni circa un "nuovo romanzo", piuttosto nella direzione di un mutamento al presente del tempo, un tempo pur sempre capace di conservare una componente virtuale che lo renda partecipe del tempo allo stato puro⁹⁰. Sia il passato puro che il presente puro sono dunque in grado di esprimere frammenti di tempo, «la coesistenza di falde di passato virtuale, la simultaneità di punte di presente deattualizzato sono i due segni diretti del Tempo in persona»⁹¹. La grande opposizione Resnais/Robbe-Grillet è allora quella tra le *falde di passato* in cui si installano i personaggi alla Resnais e le *punte di presente* tra cui saltano i personaggi alla Robbe-Grillet. «Se *L'anno scorso* potesse essere suddiviso, si direbbe che l'uomo X è più affine a Resnais e la donna A più affine a Robbe-Grillet»⁹². È questa, dunque, la complessa dimensione temporale, il cristallo di tempo che si costruisce con *L'anno scorso a Marienbad*, frutto della contrapposizione tra un'immagine-tempo al passato e una al presente, approdando ad un ulteriore punto d'indiscernibilità, quello tra passato puro e presente puro, che costituisce l'unicità stessa del film. Tuttavia, nonostante l'impossibilità di distinguere tra loro, le immagini-tempo al passato e quelle al presente, Deleuze fa di quest'opposizione, che è l'incarnazione dell'opposizione Resnais/Robbe-Grillet, la chiave di lettura di tutto il film. In questo senso, allora, egli può affermare, non a torto d'altronde, che:

L'uomo infatti tenta di avvolgere la donna con falde continue di cui il presente è soltanto la più stretta, come il progredire di un'onda, mentre la donna, a volte dubbiosa, a volte indurita, a volte quasi convinta, salta da un blocco all'altro, non smette di superare un abisso tra due punte, tra due presenti simultanei.⁹³

La lettura di Deleuze è chiara e condivisibile: il protagonista maschile vuole ritrovare

⁸⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 119.

⁹⁰ A tal proposito, mi sia consentito rimandare nuovamente al mio scritto «L'insaisissable présence du présent. La précession du présent sur soi-même comme temporalité de notre époque», cit.

⁹¹ Ivi, p. 120.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

nel passato l'incontro con la protagonista femminile, la donna di cui è innamorato, da un anno come da sempre, in fondo non importa; lei, invece, riporta tutta la loro storia al presente, a più presenti simultanei tra i quali passa – intensità metastabile – incessantemente, oscillando tra dubbi e rivelazioni. È la presenza del marito, M, che rende possibile l'interazione tra i due, che vivono tempi differenti, riassorbendo tutto nel presente attuale⁹⁴. La lettura di Deleuze è condivisibile, ma incompleta. La sua incompletezza è, in un certo senso, l'incompletezza de *L'immagine-tempo*. Nell'interpretazione fornita da Deleuze, infatti, non c'è traccia del *desiderio* implicato in quella complessa relazione temporale. Desiderio che, tuttavia, insiste con forza all'interno del film, desiderio che è vero e proprio motore del peregrinare temporale dei protagonisti, in entrambi le direzioni che questi intraprendono. Il desiderio è la vera e propria dimensione latente non solo dell'analisi de *L'anno scorso a Marienbad*, ma in fondo de *L'immagine-tempo* nel suo insieme, latenza che proprio lo sforzo di pensare un'*immagine-desiderio* vorrebbe rendere invece manifesta. Cominciando proprio dal film di Resnais e Robbe-Grillet, dal ruolo che il desiderio gioca al suo interno.

Abbiamo affermato che il desiderio è il motore del peregrinare temporale dei personaggi. I cristalli di tempo ch'essi costruiscono, infatti, si cristallizzano proprio a partire dal desiderio dei personaggi stessi, strutturandosi sul movimento che questo descrive. Il desiderio del protagonista maschile, X, descrive quindi un movimento di ritorno verso un passato (mai come in questo caso) *mai stato presente*, cercando di trascinare A, la protagonista femminile, nel viaggio a salti tra le falde di passato da esplorare. X cerca disperatamente di recuperare la materialità di quel passato, di quegli *aspetti* che possano arrivare ad *involuppare*, ad avvolgere A stessa. La quale, invece, piuttosto che desiderare *al passato*, desidera *al presente*. Mentre X cerca di farle ricordare, e di ricordarsi, insieme a lei, la località precisa, il giusto periodo, la compagnia, il clima, i dettagli della camera da letto, tutti gli aspetti materiali del loro precedente incontro, aspettandosi che da quella materialità possa, proustianamente, come attraverso la *madeleine*, emergere l'in sé del loro amore, del loro primo incontro, quel passato mitico e puro che strenuamente ricerca, A si diverte piuttosto ad accentare, sempre diversamente, con le sue espressioni, con i suoi dubbi, le sue rimozioni, i suoi pensieri, gli scenari che X suggerisce, fino a renderli indiscernibili con il presente, a non permetterci (e non

⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 138-140.

permettergli) più di capire in quale tempo e luogo si svolge il racconto. Di colpo abbiamo quindi l'impressione che quell'amore, che inizialmente con X avevamo vissuto al passato, sia invece presente, un presente possibile, o, meglio, tanti presenti impossibili, simultanei, virtuali, deterritorializzati lungo le linee del desiderio di A. C'è, in questo passaggio dal desiderio di lui al desiderio di lei, un elemento di cui l'analisi deleuziana non rende conto. Deleuze, infatti, osserva che solo grazie alla presenza del marito, che incarna il presente attuale, può crearsi un *circuito* che metta in comunicazione i differenti livelli temporali vissuti dai personaggi. Forse meno acutamente, è però altrettanto vero che non è la figura del marito l'unico punto di contatto, l'unica strada per far passare A e X per lo stesso circuito. C'è un altro elemento, altrettanto fondamentale, a che costringe, ad un certo punto, a far passare X per il circuito di A, in maniera molto più stretta e intima di quanto il circuito costituito dal marito potesse fare. E quest'elemento è l'impossibilità, ad un certo momento, di ricordare. I dubbi cominciano ad assillare anche X, che non sembra più sicuro del fatto che "qualcosa sia successo, *l'anno scorso a Marienbad*". L'impossibilità di recuperare il passato lo costringe al *presente mai presente* di A. È il suo stesso desiderio a subire una deviazione, uno spostamento, non ritornando più all'anno precedente, a Marienbad. E non perché non voglia, tutt'altro. Lui lo vorrebbe, eccome, e forse anche lei, anche A desidererebbe che ci fosse (attenzione: non che ci fosse stato) quel passato. Il problema è che quel passato non c'è più, non è più recuperabile. È l'inaccessibilità del passato a costringere il protagonista, a malincuore, verso la simultaneità dei presenti, a rinunciare alle certezze del passato per la precarietà di presenti impossibili che si rovesciano, imprevedibilmente, uno nell'altro, che si riflettono negli infiniti specchi del palazzo, che si ripetono, come la voce fuoricampo nella sequenza iniziale, che si disperdono come ombre lungo corridoi tutti uguali, attraverso giardini tutti uguali, dentro stanze tutte uguali, e che ritroviamo, poi, giusto dietro le nostre spalle. Colpisce allora come una rivelazione un dialogo tra i due amanti: lei gli chiede come si chiama, lui risponde che lo sa già, e, in fondo, il suo nome non ha importanza. A quel punto lei lamenta, e rivela, allo stesso tempo: "sei come un'ombra, e vorresti che io mi avvicinassi?". La materialità del passato che X disperatamente ricercava è stata impercettibilmente sostituita dall'immaterialità dell'ombra, l'evento immateriale ha rimpiazzato i segni materiali del passato stesso. In questo senso il film sarebbe, a sua volta, un'unica, grande, *immagine-intensità* nel suo partecipare alla

temporalità dell'evento che la sostiene. La sequenza finale, infatti, sembra precedere quella iniziale⁹⁵, quando fino a quel momento avevamo creduto che, nonostante gli innumerevoli salti nel tempo, la storia si fosse sviluppata in maniera lineare. Come l'evento, allora, il film stesso è già passato, e allo stesso tempo, è ancora a venire. A questo alluderebbe quel rimare, al contrario, di inizio e fine.

Ma sono tante, d'altronde, le *immagini-intensità* che popolano il film stesso. Appena terminata la *pièce* teatrale, all'inizio del film, la camera indugia sugli ospiti dell'albergo, immobilizzando, per un istante, le immagini sui loro volti, mentre le loro voci continuano a parlare, inseguendosi senza sosta in dialoghi parziali che sempre s'interrompono e sempre sono ripresi, aprendo quindi nella narrazione – attraverso questo *choc* percettivo – delle vie di fuga che potremmo definire intensive⁹⁶. O ancora, le ricostruzioni del loro precedente incontro, nei racconti di X e A, cominciano ad un certo punto a essere incredibilmente mobili, tanto che esse divengono l'una nell'altra: il dialogo tra i personaggi è continuo, mentre le immagini saltano tra differenti situazioni possibili, cambiando visibilmente scenario e abbigliamento. Essi descrivono allora un soggetto sempre «ai limiti, senza identità fissa, sempre decentrato, *concluso* dagli stati attraverso cui passa»⁹⁷. Un divenire intensivo tramite stati metastabili, «un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, [...] un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni si dissolvono, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti»⁹⁸.

⁹⁵ Lo stesso spettacolo teatrale si sta svolgendo nelle due scene.

⁹⁶ Sullo choc percettivo e libidinale ottenuto tramite il procedimento tecnico dello *stop-frame*, prossimo anche a quello del *ralenti*, inteso quale principio anti-rappresentativo, riflette J.-F. Lyotard in "L'acinema" (1973), *aut aut*, 338, 2008, tr. it. di C. Tartarini, il Saggiatore, Milano, pp. 17-32. In questa direzione si possono leggere le osservazioni di Merleau-Ponty sull'uso del *ralenti* in *Zéro de conduit* di Jean Vigo, in M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, a cura di E. de Saint Aubert e S. Kristensen, MetisPresses, Ginevra 2011, p. 159. Sulle riflessioni di Lyotard e Merleau-Ponty a cui si rimanda, interviene anche Mauro Carbone, ponendole significativamente in relazione una all'altra, in M. Carbone, «Schermo delle mie brame. Lyotard e un cinema che si chiama desiderio», pubblicato in questa stessa sede. Sullo choc percettivo e libidinale causato dall'altro procedimento tecnico menzionato, il fuori-sincrono tra voce e immagini, si rimanda alle riflessioni che Slavoj Žižek sviluppa su *Mulholland Drive* di David Lynch, in S. Žižek, *Organs without bodies*, cit., pp. 149-182, ma anche in S. Žižek, S. Fiennes, *The Pervert's Guide to Cinema*, P. Guide Ltd, Londra 2006. Mi si conceda inoltre di rinviare a J. Bodini, "C'erano una volta una storia, un corpo un Tutto". Narrare al tempo degli organi senza corpo", *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*, n. 3, 2012, pp. 90-105 [online], consultato in data 09/10/2014, DOI: 10.13130/2039-9251/2047 e J. Bodini, "Jules e Jim: l'emergenza dell'immagine-desiderio", *Fata Morgana*, 16, 2012, pp. 151-158 circa la valenza anti-rappresentativa e anti-organica di questi procedimenti tecnici all'interno della narrazione cinematografica, in particolar modo relativamente al cinema di Truffaut.

⁹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 22.

⁹⁸ Ivi, p. 23.

Immagini-intensità che non assumono un senso all'interno della narrazione, ma che piuttosto indicano le innumerevoli vie di fuga in cui essa potrà disperdersi. Disperdendosi, infine, sul posto, fuggendo in intensità, deterritorializzandosi lungo la linea retta del tempo, lungo la linea retta del desiderio:

Il parco di quell'albergo era una specie di giardino alla francese, senz'alberi, senza fiori, senza vegetazione alcuna. La ghiaia, la pietra, il marmo, la *linea retta*, disegnavano spazi rigidi, superfici senza mistero. Sembrava a prima vista impossibile *perdersi*. A prima vista. Lungo quei viali *rettilinei*, fra statue dai gesti *immobili* e lastre di granito. Dove voi, ora, stavate già perdendovi, per sempre, nella notte tranquilla, sola, con me.